Rok IX Warszawa — Styczeń 1934 Nr. 1

Hosanna



Miesięcznik muzyki kościelnej

„HOSANNA"

WYCHODZI W KOŃCU MIESIĄCA

w Warszawie — Jezuicka Nr. 6 m. 5, telefon 2-29-40

Prenumerata za miesięcznik wynosi:

Rocznie . . . . **5** zł. Półrocznie . . . . **3.—** zł

Zagranicą . . . **1** dolar.

Cena pojedyńczego N-ru . . . . . . **—.40** gr.

Ceny ogłoszeń:

1/1 strony . . . . . 50 zł. 1/2 strony . . . . . 30 zł.

1/4 strony . . . . . 20 zł. Drobne ogłoszenia . **3** zł.

OD WYDAWNICTWA

Prosimy Sz. naszych abonentów o jaknajszybsze wpłacanie należności na 1 kwartał 1934 r.

Nr. conta w P. K. O. 20.044. Blankiety załączamy.

Prosimy naszych abonentów zagranicznych o jaknajszybsze wpłacenie należności na rok 1934.

Rok IX. Warszawa — Styczeń 1934. Nr. 1

HOSANNA

ORGAN TOW. MUZYKI LITURGICZNEJ

TREŚĆ ZESZYTU:

Redaktor X. H. Nowacki — Redakcja, Admin. i Eksped.: Warszawa, Jezuicka 6 II p

HYMNY BREWJARZOWE

Hymn jest to modlitwa wierszowana, podzielona na zwrotki metryczne, przeznaczona do śpiewu na dwa chóry.

Św. Izydor Sewilski takie daje określenie: **„Carmina quaecumque in laudem Dei hymni vocantur“** [1]). A św. Augustyn mówi, że na hymn składają się trzy pierwiastki: modlitwa pochwalna, forma poetycka i melodja.

Każda hora kanoniczna brewjarza rzymskiego ma swój hymn, wyjąwszy w czasie od Wielkiego Czwartku do **Niedzieli in Albis, oraz w Officium za zmarłych.**

Kiedy hymny weszły do nabożeństwa liturgicznego?

Już św. Paweł w nich wspomina (Efez. V. 18, Kolos. III. 16), a Ewangelja wyraźnie mówi, że Chrystus Pan z uczniami śpiewał hymny przy Ostatniej Wieczerzy: **„Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti“** (Math. XXVI. 30). W początkach Kościoła nie były one integralną częścią nabożeństwa, ale w IV wieku spotykamy je już wszędzie: św. Hilary, św. Ambroży piszą wspaniałe hymny, które lud śpiewa z zapałem; utwory zwłaszcza wielkiego biskupa Medjolańskiego stają się niebawem tak popularne, że hymn nazywają wprost „Ambrosianum“. Dom Guéranger twierdzi: [2]), że Hymny weszły oficjalnie do Brewjarza Rzymskiego w IX, a najpóźniej w X wieku.

Do XVI-go wieku hymny były otoczone czcią i miłością tak kleru jak i ludu. Św. Augustyn zachwyca się niemi w swoich „Wyznaniach“; św. Tomasz w swej „Summie“ przytacza je z uznaniem; Djonizy Kartuz pisze do nich piękny komentarz. Nikt z Do-

[1]) Der div. Offic. Cap. VI.

[2]) Institutions liturgiques t. j.

ktorów, teologów i uczonych, — a przecież wieki średnie wielu w tej dziedzinie wydały geniuszów, — nie śmiał się na nie targnąć. Dopiero w epoce Odrodzenia wielu humanistów, uznających tylko metra Horacego i wogóle łacińską poezję złotego wieku, miotało się na Hymny brewjarzowe; taki np. Becichemus pisał: „Sunt omnes fere mendosi, inepti, barbarie refecti, nullaque pedum ratione, nullo syllabarum mensu compositi", i mają ludzi wykształconych tylko pobudzić do śmiechu i do pogardy nabożeństw kościelnych.

Toteż papieże renesansowi, zwłaszcza Leon X i Klemens VII Medyceusze, próbowali wprowadzić nowe hymnarium, skomponowane przez humanistów współczesnych; wiarsz był gładki, na wzór Horacego wypolerowany, formalnie bez zarzutu, — ale gorąca pobożność dawnych wieków, duch kontemplacji i modlitwy bezpowrotnie z nich uleciał!

Na szczęście hymnarium to nie przyjęło się. W kilkadziesiąt lat potem, już na początku XVII wieku, Urban VIII, erudyta i sam potrosze poeta, postanowił poprawić rzeczywiste błędy prozodji i metryki dawnych hymnów; ale przyznać trzeba, że i siła wyraźnie i jędrność myśli na tem ucierpiały. Można się łatwo o tem przekonać, porównując tekst dzisiejszy z dawnym, np. w liturgji starych zakonów, jak Benedyktynów, Cystersów, Dominikanów, którzy otrzymywali przywilej zachowania pierwotnego tekstu. Zachowała go też, — rzecz dziwna! — kapituła św. Piotra na Watykanie; śpiewa ona dalej, pod bokiem papieża, prastare te pieśni w pierwotnej, nienaruszonej formie.

Niektóre hymny powstały później, przy wprowadzeniu nowych świąt. Tak np. Urban VIII napisał hymn **„Domare cordis impetus Elisabeth"** na cześć św. Elżbiety Portugalskiej, którą kanonizował, św. Martyny męczenniczki rzymskiej pierwszych wieków, której bazylikę restaurował, i św. Teresy z Avili, którą sam wyniósł na ołtarze; Leon XIII zaś ułożył hymn na święto Św. Rodziny: **„O lux beata caelitum"** i na cześć Apostołów Słowiańszczyzny, Św. Św. Cyryla i Metodego: **„Lux o decora patriae"**.

W ostatnich latach powstały hymny na święto Chrystusa Króla, do nowego officium Serca Jezusowego i t. p.

Wiele mamy hymnów anonimowych. Autorstwo innych natomiast jest znane. I tak: śliczny hymn adwentowy **„Creator alme siderum"** i hymn Bożego Narodzenia: **„Jesu Redemptor omnium"** są św. Ambrożego; również hymn czasu wielkanocnego **„Ad regias Agni dapes"**, — **„Deus tuorum militum"** z komunału Męczenników, **„Salutis humanae salor"** naWniebowzięcie, **„Tristes erant Apostoli"** z komunału Apostołów w czasie wielkanocnym, **„Jesu corona Virginum"** z officium Dziewic i t. p. zawdzięczamy wielkiemu biskupowi Medjolańskemu.

„Salvete flores Martyrum“ na święto Młodzianków i **„Crudelis Herodes“** na Trzech Króli są dziełem poety IV-go wieku, Prudencjusza[4]), zwanego przez współczesnych „Horacym chrześcijańskim“.

Kilka hymnów brewjarzowych, i to najpiękniejszych, wyszło z pod pióra kobiety, Sycyljanki Elpis, żony filozofa chrześcijańskiego Boecjusza (†524); są to: **„Decora lux aeternitatis“** na ŚŚw, Piotra i Pawła, **„Beate Pastor Petre“** i **„Egregie Doctor Paule“** na każdego z obu książąt Apostołów.

Św. Fortunat z Poitiers, kapelan św. Redegundy, a potem biskup tego miasta, (w. VI.) napisał dwa hymny na cześć Krzyża św. a mianowicie wielkopiątkowe: **„Pange, lingua, gloriosi lauream certaminis“** (na którem, w 7 wieków później, św. Tomasz z Akwinu wzorował swoje: **„Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterjum“**), oraz triumfujący hymn o sztandarze królewskim Krzyża: **„Vexillo Regis“**.

Wiek IX-ty obdarzył nas hymnem na WW. Świętych: **„Placare, Christe, servulis“**, którego ostatnia zwrotka:

Auferte gentem perfidam
Credentium de finibus,.

zwrócone przeciw najazdom Normanów, trapiących wybrzeże Francji i Niemiec w epoce Karlowingów, dziś tak się daje zastosować do niebezpieczeństwa bolszewickiego, grożącego nam od Wschodu. Napisał go słynny Rabanus Maurus, opat z Fuldy (†847). On też jest twórcą dwóch hymnów na święto Michała Archanioła: **„Te splendor et virtus Patris“** oraz **„Christe sanctorum decus Angelorum“**.

W wieku XII św. Bernard ułożył znany hymn do Najśw. Panny **„Ave maris stella“** (choć inni przypisują go św. Fortunatowi, jednak kunsztowna jego forma raczej wskazuje na późniejsze średniowiecze[5]). „Doktór Miodopłynny“ wyśpiewał też owe tak pełne niewysłowionej słodyczy hymny do Imienia Jezus: **„Jezu dulcis memoria“, „Jesu decus angelicum“** i **„Jesu Rex admirabilis“**, którym towarzyszy jedna z najbardziej uroczych melodyj gregorjańskich. Niektórzy nowsi liturgiści przypisują autorstwo tych

---

[4]) Autora dwóch prześlicznych zbiorów: „Peristephanon” (o koronach) na cześć Męczenników, i „Kethemerinon”, 12 pieśni na codzienne Hory kanoniczne.

[5]) I tak: każde słowo pierwszej zwrotki streszcza jedną z następnych. **Ave** = II-ą zwrotkę: „Sumens illud Ave”. — **Maris stella** = III-ą zwrotkę: „Solve vincla reis, profer lu men coecis“. — **Dei Mater alma** = IV-ą zwrotkę: „Monstra te esse Matrem”. — **Atque semper virgo** = V-ą zwrotkę: „Virgo singularis”; wreszcie Felix coeli porta = VI-ą zwrotkę: „Vitam praesta puram... ut videntes Jesum semper collaetemur”. (Dom Lefebure O. S. B.).

niezrównanych pieśni pewnej pobożnej ksieni benedyktyńskiej z XI wieku, — nie wiem na jakiej podstawie:

Ogólnie wiadomem jest, że św. Tomasz z Akwinu ułożył w XIII wieku Officium o Najśw. Sakramencie; jego zatem dziełem są głęboko dogmatyczne, a jednak pełne poezji hymny: **„Pange lingua, gloriosi Corporis mysterium“**, — **„Verbum supernum“** i **„Sacris solemniis“**. Z nich to są wyjęte zwrotki, któremi witamy codziennie przy „expositio“, a żegnamy przy „repositio“, wystawione na ołtarzach naszych Sanctissimum, a mianowicie tak popularne: **„O salutaris Hostia“**, i **„Tantum ergo Sacramentum“**.

* * *

Co do formy metrycznej można ująć hymny brewjarzowe w 5 głównych grup:

1) **Dymetr jambiczny,** np. „Lucis Creator optime“. — „Te lucis ante terminum“ i prawie wszystkie ambrozjańskie.

2) **Dymetr trochaiczny,** jak oba „Pange lingua“ lub „O quot undis lacrymarum“ (na święto M. B. Bolesnej).

3) **Trymetr jambiczny,** np. „Decora lux aeternitatis auream“, na 29 czerwca.

4) **Strofa saficzna,** jak „Iste Confessor“ z Komunału Wyznawców, lub słynne „Ut queant laxis“ św. Jana Chrzciciela [6]).

UT queant laxis Re sonare fibris
MIra gestorum FA muli Tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum,
Sancte Joannes.

(Abyśmy mogli pełnym głosem śpiewać
Zadziwiające wielkie czyny Twoje,
Usuń z warg naszych wszelką grzechu zmazę,
O święty Janie).

5) **Strofa asklepiadejska** (nieco rzadsza w Brewjarzu), np. w hymnie św. Tomasza: „Sacris solemniis“; lub Jana Gersona, pobożnego kanclerza uniwersytetu paryskiego w XV wieku, bardzo nabożnego do św. Józefa, na cześć św. Oblubieńca: „Te Joseph celebrent agmina coelitum“, — albo jeszcze hymn św. kardynała Roberta Bellarmina na święto Aniołów Stróżów: „Custodes hominum psallimus Angelos“.

---

[6]) Paweł z przydomkiem „Djakona”, mnich opactwa Monte Casino w IX wieku, miał w W. Sobotę śpiewać „Exsultet” przy błogosławieniu paschału; nagle zachrypł zupełnie, lecz stanąwszy przy pulpicie wezwał pomocy św. Jana Chrzciciela, patrona swego klasztoru, i odzyskał natychmiast głos. Hymn ten napisał w dowód swej wdzięczności ku Świętemu. Pierwsza jego zwrotka, zawierająca aluzję do tego wypadku, stała się sławną w historji muzyki. W XIII. bowiem benedyktyn Guido z Arezzo, twórca dzisiejszego systemu nutowego, zauważył że nuty, rozpoczynające każdy półwiersz melodji gregorjańskiej tego hymnu, tworzą stopnie gamy; stąd powstały imiona nut: ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Niektóre z tych poematów liturgicznych są klasycznie piękne. **„Splendor Paternae gloriae“** św. Ambrożego (z Laudes II-ej ferji) jest prawdziwem arcydziełem hymnografji chrześcijańskiej, w którem Michał Timotei, humanista włoski z XVI-go wieku powiedział, że w niczem nie ustępuje odom Horacego. Albo weźmy **„Verbum supernum“** św. Tomasza! Francuski hymnograf XVII-go wieku Santeuil tak się nim zachwycał, iż rzekł: „Oddałbym wszystkie moje hymny za tę jedną przecudną zwrotkę:

Se nascens dedit socium,
Convescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in praemium“.

* * *

Pod względem melodji, dzielą się hymny na syllabiczne, jak **„Veni Creator“** (przypisywany Karolowi Wielkiemu). Wtedy na każdą syllabę wypada przeważnie jedna tylko nuta. Drugą grupę tworzą hymny neumatyczne, czyli ozdobne, w których na jedną syllabę wypada po kilka nut, np. **„Exsultet orbis gaudis“**, z Komunału Apostołów. Każdy śpiewak gregorjański wie, że syllaby hypermetryczne (cz. nadliczbowe) mogą być wyłączone, jak zresztą w czytaniu każdego wiersza łacińskiego.

Zatem można śpiewać: „Infunde amorem cordibus“, lub: „Infund‘ amorem cordibus“. „Sacrata ab alvo Virginis“, albo: „Sacrat‘ ab alvo Virginis“. —

Pod względem treści, hymny posiadają wszystkie warunki piękna poetyckiego: wzniosłość myśli, głębię uczucia, żywość wyrazu i wewnętrzne namaszczenie.

Nieraz — jak to zwykle w tekstach liturgicznych bywa, — jedno słowo nasuwa całe mnóstwo myśli, otwiera nowe widnokręgi, ma znaczenie zewnętrzne i wewnętrzne, alegorycze i symboliczne. Weźmy np. wyżej wymieniony hymn ambrozjański: **„Splendor Paternae gloriae“**, cały skąpany w blaskach wschodzącego słońca: —

„Jasności Ojcowskiej chwały, z światłości światłość dobywające, światłość światłości i źródło jasności, dzień dniem olśniewający... Słońce prawdziwe, błyszczące blaskiem trwałym, wlej w zmysły nasze promień Ducha Świętego. Modłami wołajmy do Ojca, Ojca potężnej łaski, Ojca wiekuistej chwały, aby dał uniknąć złego, dał moc naszym czynom, kierował naszemi poczynaniami“. Dalej hymn prosi o dar nieskalanej czystości i gorącej wiary, i zwraca się do Chrystusa, prosząc Go, aby nas sobą nakarmił i upoił „trzeźwą obfitością“ Ducha Świętego:

„Christusque nobis sit cibus,
Potusque noster sit fides:
Laeti bibamus sobriam
Profusionem Spiritus“.

Niech dzień ten w weselu nam upłynie; niech niewinność będzie jego świtem, wiara jego południem, a duch niechaj nie zazna zmierzchu. Zorza jaśnieje na niebie: niechaj Syn cały w Ojcu, a Ojciec cały w Słowie swojem okażą nam się w wiekuistej światłości wraz z Duchem Świętym Pocieszycielem".

Tak więc hymn ten poranny zwraca się najpierw do Boga Syna, który wraz z Ojcem wydaje Ducha Świętego. On jest tą światłością prawdziwą, oświecającą Bożą jasnością i dzień święta tego widzialnego, i dzień niewidzialnej łaski.

Czy można wymarzyć piękniejszą modlitwę poranną?

Hymny nasze są przesiąknięte duchem Pisma Świętego, i wzięły stąd tę wzniosłość połączoną z przedziwną prostotą, która nadaje im osobny wdzięk. Żadne tłumaczenie nie daje o nich dokładnego wyobrażenia: ani te częstochowskie rymy napotykane po rozmaitych mszalikach i wesparalikach lub innych pobożnych modlitewnikach, — ani te bardziej literackie przekłady księdza biskupa Szymona lub O. Karyłowskiego T. J. Najlepiej robią zagraniczni wydawcy modlitewników liturgicznych: nie porywają się na tłumaczenie wierszem, a szczególnie na rymy (do których z konieczności sens naciągać trzeba), lecz stawiają obok tekstu łacińskiego dobry, o ile możności dosłowny przekład prozą, aby czytelnikowi pomóc w zrozumieniu oryginału.

Hymny brewjarzowe mają wiele wspólnego z Psalmami, które w hebrajskim oryginale są przecież wierszowane. Jedne i drugie są wyrazem duszy rozmiłowanej w Panu, chwalącej lub błagającej Go, z żywością i prostotą dziecięcej wiary; jedne i drugie są przeznaczone do śpiewu i mają swoje własne melodje.

Francuski myśliciel Hello zauważył gdzieś, że dusza nasza czerpie siłę z ofiary. Tak i natchnienie poetyckie, zrobiwszy ofiarę ze swobody niewiązanej mowy, krępuje się dobrowolnie mową wiążącą, czyli wierszem, aby tem wyżej trysnąć poezją i dosięgnąć hymnem samego Serca Bożego.

Hymnus est Dei laus per carmen.

Ś. M. R.

---

7) Lapidarna treściwość tych słów, przy asonacji formy, nie da się zanaśladować w innym języku. Sens jest, że Chrystus rodząc się w ludzkiej postaci, stał się naszym towarzyszem; przy Ostatniej Wieczerzy — naszym pokarmem; na krzyżu — naszym okupem; w niebie zaś będzie naszą wiekuistą nagrodą.

PRYMA

Pierwsze nabożeństwo dzienne, nazwane tak od pierwszej godziny dnia, rachowanej dawniej od wschodu słońca, a odpowiadającej naszej 6-ej rano. Godzina ta łączy się z wielu tajemnicami z życia Zbawiciela naszego. O godzinie tej przychodzi on do świątyni [1]), o tej godzinie żydzi postanowili go zgładzić [2]), o tej godzinie po zmartwychwstaniu objawi się apostołom [3]).

Godzina ta kanoniczna jest nowszą, niż inne dzienne i ma pochodzenie klasztorne. Gdy bowiem przerwa między jutrznią, odprawianą o północy, a tercją wydawała się zbyt długa, i gdy wielu zakonników, po laudesach udawszy się na spoczynek, pragnęło po obudzeniu znowu się pomodlić, Kasjan (403) w klasztorze Betlejemskim, jak sam opowiada [4]), aby zająć zakonników pobożnie, zarządził modlitwę między laudesami, a tercją i nazwał ją prymą.

W układzie prymy mamy dwie części: pierwsza nosi nazwę Officium chori, bo w chórze była śpiewaną, druga zaś Officium capituli, bo na kapitularzu jej dopełniano.

Na początku prymy mówi się w cichości Pater, Ave, Credo; następuje werset Deus, in adiutorium in tono feriali, hymn, początek antyfony, psalmy 3 albo 4, capitulum, krótkie responsorium z wersetem i modlitwą; niekiedy przed modlitwą dodane bywają preces. Hymn w prymie zawsze jest jeden i ten sam, lecz się śpiewa w różnych, tonacjach, zależnie od dnia uroczystości. Po ostatnim psalmie i powtórzeniu antyfony mówi się capitulum, a po niem i po odpowiedzi Deo gracias — responsorium breve z wersetem. Responsorium to ma 3 melodje: w ciągu roku, na adwent i na czas wielkanocny. Po prośbach w tem miejscu umieszczonych, jeżeli są, w przeciwnym razie po wersecie, pierwsza część prymy kończy się na zwykły sposób przez orację z Dominus vobiscum przed i po niej i z Benedicamus Domino na końcu, śpiewanem zawsze w jednym tonie.

Do osobliwości prymy należy Symbol Atanazjański, odmawiany w niektóre niedziele po ostatnim psalmie prymy. Pochodzi z początku V w., autor jest nieznany, i ze św. Atanazym symbol ten niema nic wspólnego. Pierwsza część tego symbolu, jest skierowana przeciwko błędom arjańskim, a druga ma na względzie błędy nestorjańskie i eutychjańskie. Być może, że jak i inne wyznania wiary, został ułożony dla tych, którzy przygotowali się do przyjęcia chrztu św. Do liturgji wcześnie został zaliczony. Znajduje się w najstarożytniejszych psałterzach galikańskich. Synod

[1]) Joan. VIII; 2.

[2]) Matth. XXVII, 1.

[3]) Joann. XXI, 4.

[4]) Do Inst t Caenob. L. III, c. 3, 4 et 6.

w Autun około r. 670 nakazał duchownym umieć go na pamięć. W Niemczech św. Bonifacy (VIII w.) wprowadził śpiew jego do kościołów; w tymże czasie w Anglji pisano już nań komentarze. W IX w. dopiero przedostał się do Włoch. Jednocześnie mnożą się przepisy dla duchownych, aby znali ten starożytny symbol, umieli go na pamięć i byli w możności wyjaśnienia go communibus verbis [5]). Hayton, biskup Bazylei († 836) nakazał swemu duchowieństwu, aby go nie tylko na pamięć umiało, ale i co niedzielę w prymie odmawiało. W X i XI w. nie tylko w niedziele, ale codziennie symbol Quicumque do prymy dodawano.

Druga część prymy — officium capituli odmawiała się nie w chórze kościoła, lecz na kapitularzu, t. j. w sali klasztornej, gdzie się zbierali zakonnicy. Sala ta, położona obok kościoła, najczęściej od strony wschodniej, nosiła nazwę capitulum, ponieważ tam między innemi czytano capitulum regulae, t. j. rozdział reguły zakonnej. To officium capituli składało się z trzech części.

W pierwszej części odczytywano martyrologium, a po niem następował werset i oracja.

Martyrologium dosłownie oznacza mowę o męczennikach. Obecnie jest to spis świętych według dni roku, z dołączeniem niektórych o nich szczegółów. Za najstarożytniejsze Martyrologium zachowane do naszych czasów uważa się Martyrologium Syryjskie z r. 412. Prototypem obecnego martyrologium rzymskiego było martyrologium zwane Hieronimowem, lecz powstało dopiero pod koniec w. V w Italji północnej. Do ułożenia go nieznany autor korzystał z Kalendarza Rzymskiego, ułożonego za papieża Milcjadesa (311 — 314), pomnożonego przez następnych papieży, aż do śmierci papieża Bonifacego (422), następnie z martyrologium wschodniego, ułożonego po grecku w Nikomedji pod koniec w. IV, wreszcie ze spisu świętych afrykańskich, oraz z kalendarzy niektórych kościołów partykularnych. Martyrologium to z biegiem czasu podlegało rozmaitym przeróbkom przez osoby prywatne i nie miało sankcji urzędowej kościoła. Dopiero papież Grzegoż XIII dokonał przy pomocy specjalnej komisji, w tym celu powołanej, nowego urzędowego wydania martyrologium i przez breve z dnia 14 stycznia 1584, zaczynające się od słów „Emendato iam kalendario“, zalecił do użytku całego kościoła.

Czytanie martyrologium ma na celu zbudowanie nasze, ożywienie pobożności, dzięki niemu możemy łączyć się z Kościołem triumfującym w niebie. Rubryka zaleca i w prywatnem odmawianiu prymy martyrologium nie opuszczać, bo w publicznem nabożeństwie jest ono nieodłączną częścią składową prymy. Trzy są tylko dni w roku, w które martyrologium nie jest czytane, a mianowicie: Wielki Czwartek, Wielki Piątek i Wielka Sobota, bo gdy

---

5) Synod w Reims r. 852, w Hinkmar'a Capitula, 2.

męczeństwo Męczennika Męczenników się rozpamiętywa, mówi Durand [6]), imiona i czyny Świętych umilknąć winny.

Po ogłoszonem martyrologium, odpowiedzią chóru jest „Deo gratias". Następnie, jakby dopełnieniem tegoż jest werset: Pretiosa — Drogą przed oblicznością Pańską, z odpowiedzią: Śmierć Świętych Jego (Ps. 115, 15), oraz modlitewka, wzywająca wstawiennictwa N. Marji P. i Świętych. Imię, Najśw. Panny w XI w. na czele tej modlitwy położono.

Drugą częścią officium capituli było rozdzielanie prac dziennych pomiędzy zakonników przez przeora; do zajęć tych należały i te, które dotyczyły porządku w kościele, zakrystji, chórze, oraz przygotowania tego, co należało do mszy św. i co było konieczne dla odprawienia nabożeństwa w dniu następnym. Poczem modlono się jeszcze o pomoc Bożą w pracy i o czystą intencję w myślach, słowach i uczynkach naszych. Mamy więc w tem miejscu prymy wersety z odpowiedziami: Kyrie, Pater noster i orację. Kyrie poprzedza Modlitwę Pańską w tem znaczeniu, aby pełnem żalu i pokory błaganiem wyjednać u Boga, iżby prośby nasze przyjąć raczył, gdyż wśród niebezpieczeństw codziennego życia, zmiłowanie Boże jest dla nas konieczne.

Wreszcie w ostatniej części odczytywany był i objaśniany rozdział reguły zakonnej, zamiast którego obecnie mamy „lectionem brevem". Lektor prosi o błogosławieństwo, mówiąc Jube, Domne, benedicere, przewodniczący błogosławi, chór odpowiada amen, po lekcji Deo gratias.

Zebranie w kapitularzu zamykało błogosławieństwo przełożonego. Przełożony najprzód przypominał, że pomocy Bożej czekać należy w Imieniu Pańskiem, mówiąc: Adiutorium nostrum in nomine Domini; potem przez wezwanie „Benedicite" wyrażał prośbę wszystkich o błogosławieństwo Boże, lub zachęcał do błogosławienia Boga. Gdy chór na tę prośbę odpowiedział „Deus" — niech cię Bóg błogosławi, przełożony udzielał wszystkim. Gdy znak krzyża czynili, błogosławieństwa i wieczny odpoczynek dla zmarłych u Boga wypraszał.

Wspomnienie to zmarłych na końcu prymy jest pozostałością starożytnego zwyczaju według którego na kapitularzu, po martyrologium, czytano necrologium, t. j. imiona zmarłych braci, przyjaciół, dobrodziejów i znakomitych mężów, zasłużonych dla Kościoła.

Jak się odprawia pryma? — Rozróżniamy tutaj dwa sposoby: w chórze z asystą duchowieństwa i przez kapłana bez tej asysty.

W chórze przewodniczy prymie hebdowadarjusz, zajmując pierwsze miejsce w stalach. Po odmówieniu pocichu Pater, Ave i Credo, przewodniczący zaczyna od Deus in adiutorium w tonie ferjalnym. Hymn, antyfonę i psalm intonuje kantor, siedzący po-

---

[6]) Ration. Div. Off. L. VI, c. 60

środku chóru przed pulpitem. Responsorium krótkie z wersetem śpiewają dwaj kantorzy, stojący pośrodku chóru, a chór z obu stron razem odpowiada. Wersety precesów śpiewa hebdomadarjusz, on też odmawia spowiedź powszechną, na co cały chór odpowiada. Benedicamus Domino śpiewają kantorzy. Martyrologium śpiewa lektor tonem lekcyj jutrzniowych. W wigilję zaś Bożego Narodzenia śpiewane jest ono uroczyściej. Na słowa: In Bethleem Judae, lektor podnosi głos o kwartę, a chór, który dotąd stał, klęka. Słowa: Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem, śpiewa tonem Pasji. Poczem już, wobec wszystkich siedzących, śpiewa tonem lekcyjnym do końca. Odpowiedzią chóru na czytanie martyrologium jest zwykłe Deo gratias. Następujące wersety i modlitwy in tono feriali odmawia przewodniczący. Na zakończenie lektor (pierwszy kantor), prosi o błogosławieństwo i po otrzymaniu takowego i odpowiedzi chóralnej: amen, odczytuje krótką lekcję. W końcu przewodniczący udziela błogosławieństwa, a mówiąc: Et fidelium animae obniża głos na kwintę. Gdy na tem kończy się nabożeństwo, to jeszcze po odmówieniu cichem Pater noster i głośnem: Dominus det nobis suam pacem, śpiewa się antyfona końcowa do Najświętszej Panny.

Biskup zwyczajnie w godzinach mniejszych nie zwykł uczestniczyć. Jeżeli zaś jest obecny, to w stali swej chórowej zajmuje miejsce przybrany w kapę wielką lub w dni ferjalne w mucet; udziału jednak w nabożeństwie nie bierze.

Gdzie niema chóru, a więc w kościołach parafjalnych i innych, prymę odprawia celebrans z organistą i śpiewakami, jeżeli są. W każdym wypadku celebrans intonuje hymn, antyfonę, śpiewa capitulum, wersety, oracje. Responsorjum śpiewa celebrans z organistą, lub organista ze śpiewakami. Martyrologium i krótką lekcję mógłby śpiewać wyuczony tego ministrant, lecz w braku takiego, śpiewa to również sam celebrans.

Kiedy śpiewać prymę? — Pryma jest godziną poranną. Czas jej trwa od wschodu słońca do połowy czasu między Wschodem a południem, albo od godziny 6-ej do 9-ej. Po naszych kościołach niekiedy w tym czasie odprawiają jutrznię o jednym (3-im) nokturnie bez laudesów, co całkowicie jest nieliturgiczne, bo jutrznię należy odprawiać przed wschodem słońca i całkowicie, t. j. wszystkie nokturny, nie opuszczając laudesów. Czy nie byłoby odpowiedniejszem śpiewać w tym czasie prymę?

— Celem prymy jest poświęcenie Bogu rozpoczynającego się dnia, oddanie pracy naszej pod Jego opiekę. Łączmy tę godzinę kanoniczną z narodzeniem się Zbawcy, witając Go, jako Wschodzące Słońce zbawienia naszego, który „przychodząc na świat, tak mówi: Oto idę, abym pełnił, o Boże, wolę twoją [7])“. Zbawiciel ofiarował się Ojcu Niebieskiemu, na chwałę Jego i dla zbawienia

[7]) Do Żyd. X, 5, 7.

ludzi, więc i my, w zjednoczeniu z Jezusem przez modły liturgiczne, niczego innego nie pragniemy, jak tylko spełnienia woli Bożej.

Na prymę ołtarz się nie odsłania. Świece na ołtarzu zapala się dwie, lub w uroczystości cztery, kapłan celebrujący przybiera się tylko w komżę, a w uroczystości mógłby wziąć i kapę. — Dajmy ludowi poznać tę piękną godzinę kanoniczną, a napewno upodoba sobie w tem nabożeństwie, będzie zeń korzystać, a to przyczyni się do rozpowszechnienia prymy w naszych kościołach.

X. J. Matulewicz.

MODLITWA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

Zawdzięczając zakonnikowi Ludwikowi Viadana 1564 — 1627, melodyjność i wolność stylu opery wiele zyskuje na wartości, wskutek wpływu nowych form muzyki kościelnej. Zapatrując się na harmonję, jako na samodzielny czynnik muzyczny, Viadana, czyni skuteczne usiłowania wyzwolenia melodji w muzyce kościelnej od zasad kontrapunktu.

W swoich kompozycjach pod nazwą „CONCERTI ECCLESIASTICI", albo „CONCERTI SACRI", Viadana uwidocznia to w sposób szczególniejszy przez łączenie śpiewu wielogłosowego z akompanjamentem instrumentalnym a zwłaszcza organem. W ten sposób w sztuce gdy na organach powstała nowa forma: basso continuo, albo basso per organo, który służył akompanjamentem dla głosu głównego. Rzecz jasna, iż użycie basso continuo, wymagało znajomości zasad harmonji i grający był zmuszony sam stwarzać odpowiednie akordy, które później przybierając nazwę basu cyfrowanego stały się przedmiotem studjów specjalnych. W ten sposób powstała sztuka akompanjamentu organowego oraz samodzielność melodji, która odsunęła na plan dalszy sztukę kontrapunktu, jako bardzo skomplikowaną i uniemożliwiającą przeprowadzenia melodji wyraźnej i całokształtnej. Jeszcze w większym stopniu przyczynił się do rozwoju samodzielności melodji muzycznej, Giaconno Carissimi (1650 — 1695), który nie tylko w muzyce świeckiej, lecz i w kościelnej usiłował wysuwać na miejsce pierwsze wyrazy uczuć indywidualnych. Cel ten osiągnął Carissimi nie tylko w rozwoju form recitativo, lecz i w jednogłosowym śpiewie, w postaci t. zw. arioso, co zasadniczo wpłynęło na dalsze losy w rozwoju młodej w tym czasie opery. [27]).

---

[27]) Por. tamże str. 32.

Od tego czasu muzyka kościelna pod wpływem rozwoju swojej formy poczęła powoli utracać wielkie i znamienne jej odcienia charakterystyczne. Obcy element zwłaszcza duch świeckości nie tylko coraz szybciej przesiąkał do muzyki kościelnej, lecz nawet w wielu wypadkach wprost zdzierał z niej szatę pierwotnej prostoty i świętości, narzucając natomiast styl teatralny i operowy, którego rozwlekłe i skoczne formy muzyczne były w pełni zastosowania do tekstu liturgicznego [28]). Okolicznoci te zmusiły Kościół znowu do obrony czystości i świętości sztuki świętej, zagrożonej przęz wpływy obce i spaczające cel zasadniczy, któremu ta sztuka winna służyć, nakazując z całą stanowczością duchowieństwu i muzykom zachowywać dyrektywy Soboru Trydenckiego, dotyczące reformy Muzyki Kościelnej, a w licznych postanowieniach Synodów prowincjonalnych, wskazuje na właściwe cechy muzyki kościelnej. Żąda natychmiastowego usunięcia z niej elementów świeckości i teatralności [1]), oraz wyraźnie zaznacza, że w razie przestąpienia tych praw Kocielnych będzie wymierzał różne kary aż do grzywny [2]).

Niezależnie od klauzul powyższych, wszystkie ówczesne zarządzenia kościelne, wymagały od muzyków kościelnych, aby ci podczas wykonywania sztuki świętej przedewszystkiem mieli na względzie, przyzwoitość, wyrazistość i donośność wykonania zgodnie z jej istotą i celem [3]). Szczególny nacisk kładzie prawo Kościelne, na sposoby użycia muzyki instrumentalnej, żądając od niej, aby nie zagłuszała śpiewu, jako czynnika podstawowego w sztuce Kościelnej [4]).

Przyglądając się bliżej praktycznym wynikom, stojącym w związku bezpośrednim z prawodawstwem Kościelnem, trzeba zaznaczyć, iż pod jego wpływem kościelna muzyka ówczesna wiele zyskała na wartości swojej. Prawa kościelne będąc bodźcem poważnym dla miłośników sztuki świętej, jednocześnie zmuszały ich do poszukiwania takich nowych form muzycznych, któreby w niczem nie zrywały z wzorami klasycznemi wieku XVI.

A więc prawo kościelne, okazało wielki wpływ na twórcze

---

[28]) Por. tamże.

[29]) Por. A. W. Ambros dz. cyt. 11, 261 i nast.

[1]) Por. Concilium Avenioncusc. 1594 c. XXXV u Labbei et Cossortii Concilia generalia dz. cyt. t. VI. Concilium Taletanum 1566 c. 11. (C. Roschard Analisis Conciliorum).

[2]) Por. Concilium Melimense 1570. tit. ad Officio et cultu divino. C.X. C. Rischard. dz. cyt.

[3]) Concilium Bituricense 1584. tit. XII. Ref. Gen. Syn. Vladislaviense 1568. Samogitiense 1568. 1572. Provinc. 1589. Por. Decreta S. Pontificum cura sacerdotibus Posnaniensibus. tit. XXVIII. c. IX. XI.

[4]) Por. Concilium Mediolanense 1565 c. LI, u Labbei et Sossartii dz. cyt. Contilia Generalia t. XV.

przejawy w dziedzinie ówczesnej muzyki kościelnej, znajdującej się w dalszym biegu jej rozwoju.

Gdy jednak rzucimy okiem na ogólny stan muzyki kościelnej, a osobliwie na sposoby jej wykonania przez najszerszy ogół jej wykonawców, trzeba wówczas stwierdzić zjawisko wręcz odmienne.

Nie zważając na zbyt wyraźne i surowe stanowisko Kościoła powszechnego, stan muzyki kościelnej netylko że nie był zgodny z prawami Kościoła, lecz w niczem nie odzwierciadlał sztuki, jako takiej. Zjawisko to tłumaczyć można jedyną bodaj okolicznością, skądinąd bardzo zrozumiałą, że ówcześni muzycy kościelni wskutek bardzo niskiego poziomu wiedzy muzycznej, bodaj nawet analfabeci, nie byli wprost w stanie nie tylko wykonywać subtelnych form nowych i bardzo poważnych wzorów sztuki świętej, lecz rozumieć i opanować ich ducha.

Stąd właśnie pochodziło prawie powszechne na owe czasy zjawisko, że wogóle muzyka kościelna, a osobliwie śpiew polifoniczny z powodu nieznajomości podstaw, wywoływały wielki wstręt powszechny do sztuki. Arogancja śpiewaków i chęć wyróżnienia głosu swojego w zespole chóralnym, w śpiewie wielogłosowym już z natury rzeczy musiało odtwarzać nie harmonję tonów i akordu, lecz jakiś chaos i wrzawę muzyczną nic nie mające wspólnego ze śpiewem właściwym, a tembardziej ze sztuką subtelną i wzniosłą. —

Nic też dziwnego, że taka muzyka wywoływała wielkie oburzenie powszechne, zwłaszcza śpiewacy dawali wielkie zgorszenie w świątyniach, przez swoją dziwaczną gestykulację wzbudzając wielki śmiech wśród modlących się. To zjawisko było powodem dlaczego zażądano przynajmniej odseparowania muzyków, a nawet ich zamykania, by niewłaściwymi ruchami ciała nie obrażali oczu obecnych i nie wywoływali przez to rozproszenia [1]).

Widzimy tedy, że przyczyną złego stanu sztuki kościelnej był analfabetyzm muzyczny wśród przeważnej części wykonawców, którzy sądzili, że śpiew mocny i głośny jest celem ich wystąpień. Również do objawów charakterystycznych takiego śpiewu należy zaliczyć kompletną ignorancję tekstu liturgicznego, kosztem którego wykonywano trudne formy kontrapunktowe, pozbawione jednak chociażby względnej czystości i pełne dzikiej kakafonji [2]).

---

[1]) Unde recte non nono indicabat, musicos claudi et a nemine spectari debere, ne iudicoro corporis gestu harmoniae vim infringerent". Por. Athanasius Kichorius, Musurgia Universalis, Romae M. DCL, I, 561 i nas.

[2]) Qui cum ut plurimorum rudes sint et theoretice inexpertes nec ullo in decoro ab indecoro discernendo iudicio polleant, totumque musicae artificium... in hoc, unico consistere putent, voces vocibus superaddere, nulla aut toni aut ejus naturae proprie talisque, multo minus verborum melothesiae applicandarum, aliorumque circumstantiarum quae perfectum musicum constituunt habita ratione certe defectus intolerabiles ut nascantur

Obok tych zjawisk do upadku muzyki kościelnej w stopniu poważnym przyczyniło się również ignorowanie przez muzyków kościelnych wykonania wzorów stworzonych przez wielkich mistrzów, jak Orlando, Morales, a szczególniej Palestryny.

Zaniechanie wzorów tej muzyki klasycznej siłą rzeczy prowadziło z jednej strony, do korzystania z utworów lichych, a z drugiej, do zburzenia i upadku samej sztuki kościelnej.

Na ogólny stan coraz większego obniżenia się poziomu muzyki kościelnej, wpłynął poważny rozwój opery, która już w połowie wieku XVII zdobyła sobie formy podstawowe. Powszechne zainteresowanie się operą, jako przedstawieniem publicznem, zmusiło wielu kompozytorów ówczesnych zaniechać dotychczasowe formy recitativo i arioso i przejść bezpośrednio do arji. Wskutek tego opera poszła w innym kierunku, ponieważ impresarjusze, czyli wystawcy opery, aby unikając wielkich wydatków związanych z postawieniem opery, starali się zamieniać przyjemność wzroku, na przyjemność słuchu. Zawdzięczając zaś usiłowaniom szkoły neapolitańskiej, powstał nowy typ szkoły śpiewnej, która w bardzo krótkim czasie znalazła zastosowanie powszechne.

Nowe rodzaje muzyki operowej znajdując wielbicieli, prawie że wyłącznie z grona wykonawców kościelnych, w bardzo krótkim czasie wywołały ciekawe zjawisko.

Wiele muzyków kościelnych hołdując popularyzacji form operowych i trudniąc się nieraz wystawianiem tej sztuki, zamiast czuwania nad istotą rzeczy, poszło w pogoni za zyskiem. Poczęto bowiem komponować utwory nic nie mające wspólnego z zasadami muzyki i jedynie w tym celu, aby je jaknajprędzej reprodukować na scenie, lub w inny sposób, który dawał wielkie zyski materjalne dla autora [1]).

Nie w mniejszym stopniu do wykoszlawienia sztuki kościelnej przyczyniło się też nieumiejętne i nielogiczne łączenie melodji z tekstem liturgicznym, który dla wielu kompozytorów ówczesnych nie przedstawiał żadnego znaczenia.

Wielu z nich nie mając pojęcia o języku łacińskim, używali go naoślep i stwarzali różne dziwolągi, stanowiąc nieraz przedmiot ogólnego pośmiewiska. Szczególniej miało to miejsce w utwo-

---

necesse est... Hinc enim fit ut consona dissonis turpiter misceant... tritonos et sextas maiores tam inepte concinnant stomachum peritis moveant. Tamże.

[1]) „Accedit, quod plerique non tam honoris aut reputationis propriae incitamento, quam lucri et pecuniae cui inhiant, sordida avaritia suas ut plurimum compositiones perficiant. Hinc nihil elaboratum, nihil exacte ad musicae leges frutinatum, sed tumultuariae hinc inde colectum et in propositum thema vel unius noctis spatio male consartinatum auribus simplicium exponunt, sit cantilena qualis qualis, dummodo pecunia congeratur sufficit"... Tamże

rach mszalnych, gdzie zamiast tego, np. aby w „Kyrie eleyson" utrzymać w tonie pokorę i błaganie, kompozytorowie w całej pełni stosowali formy skoczne i zgoła teatralne [2]).

Sztuka kościelna poczynając od drugiej połowy wieku XVII poczęła upadać. Już we wszystkich utworach muzycznych, a szczególniej w wykonaniu sztuki kościelnej zatracono wszelkie poczucie logiki tekstu liturgicznego i form muzycznych do tego stopnia, że muzyka kościelna w wielu wypadkach nic już wspólnego nie miała ze sztuką kościelną, gdyż była zupełnie beztreściwą [1]).

Nie zważając na surową krytykę i silne nawoływanie do poprawy sztuki świętej, stan rzeczy w owym czasie w niczem się nie polepszył. Owszem zapał do naśladowania różnych „nowin muzycznych" na tyle się rozszerzył, iż tekstu liturgicznego podczas nabożeństw prawie nigdy nie uwzględniano.

Gdy więc pod tym względem nadużycia przekroczyły wszelkie granice, papież Aleksander VII, (1655 — 1667), pod karą ekskomuniki et privationis fructus unius mensis, zabrania używania w świątyniach takiego śpiewu, któryby się nie zgadzał z tekstem Brewjarza, albo Mszału Rzymskiego lub z tekstem Pisma św., czy też Ojców Kościoła.

W celu ścisłego zachowania tego zarządzenia, papież Aleksander VII powołuje do życia specjalną komisję i nakazuje dopuszczać do Kościoła tylko tych muzyków, którzy przysięgną, iż zachowają wszelkie prawa kościelne. W razie zaś przekroczenia praw mają być karani, jako krzywoprzysiężcy, bez żadnej pobłażliwości, nawet cieleśnie, lub przez usunięcie ze stanowiska, na które mogą powrócić wyłącznie za zgodą Stolicy Apostolskiej.

Energiczne zarządzenia Kościoła nie przeszły bez echa. Wybitniejsi kompozytorowie tego czasu poczęli z wielką uwagą i poważnie traktować wsystkie dotychczasowe formy muzyczne.

Na wielką uwagę zasługuje Aleksander Scarlatti (1659—1729), który aczkolwiek nie przyczynił się do zasadniczego rozwoju melodji operowej, jednak i dla muzyki kościelnej wiele zrobił. Nadając bowiem poważny kierunek rozwojowi nowych form muzycznych, potrafił wydobyć z nich siłę, piękno i wzniosłość, jako cechy właściwe sztuce świętej.

W ślady Scarlattiego poszli jego uczniowie Franciszek Durante

---

[2]) „...In hunc eundem errorem incidunt Missarum compositores qui dum voce Kyrie eleyson ante Deum per humilem supplicis et prostrati animi affectum exprimere deberent, ridiculis saltibus et incongruo diminutarum notarum augmento clausulis choreae Theatrisque quam Ecclesiae aptioribus referunt..." Por. tamże 564: Hieronimus Drexelius S. J. Rhetorica caelestis, Antverpiae, 1651, 65.

[1]) Por. J. Schlütter dz. cyt. 33.

(1693—1755), Franciszek Feo (1699—1752) i Leonard Leo (1694—1745), którzy potrafili muzyce kościelnej nadać cechy piękna, potęgi, oraz głębokości stylu [1]).

c. d. n. **X. A. Kwiatkowski.**

— Nie umiesz należycie wykonywać śpiewu gregorjańskiego — niepocieszająca to rzecz; nie rozumiesz go — smutna to rzecz; ale gdy go zwalczasz, czy wiesz, że wtedy zamykasz źródło żywej wody.

---

[1]) „...Apostolica auctoritate, tenore praesentium sub poena excomunicationis latae sententiae, nec non privationis fructuum unius mensis, ac suspensionis ab officio respective prohibemus, ne in Ecclesiis... quidquam cantari permittant quae a Breviario, vel Missali Romano in Officiis de Proprio... vel quae saltem a Sacra Scriptura, aut Sanctis Patribus desumpta sunt, quae tamen a Congregatione... specialiter approbentur exclusis modulis iis, qui choreas, et prophanam potius quam Ecclesisticam melodiam imitantur. Quod ut exactius servetur... ad quos spectat sub eisdem poenis iniungimus, ne Musicae Praefectos ad huiusmodi munus recipiant, vel receptos in posterum admittant nisi prius praestito ab eisdem iuramento de observandis praesentibus litteris, qui iuramento si contravenerint... Tanquam periurii etiam corporaliter puniantur ac exertitio huiusmodi Officii perpetuo privati remaneant, absque spe reintegrationis, quae a nemine quacumque auctoritate praedido, etiam specialem expressionem requirente, praeterquam a Nobis concedi possit...". Por. Bullarium Romanum Alexander VII „Pie Sollicitudinis". 23 apr. 1657.

OD REDAKCJI

MSZA ORBIS FACTOR NA PŁYTACH.

Dnia 23 listopada cór alumnów Warszawskiego seminarjum nagrał na płytach Orpheonu mszę Orbis factor z cichem towarzyszeniem harmonicznem w opracowaniu Descroquettes'a i Potirona. Mimo, że wykonanie musiało stosować się do wymiaru płyty, co pociągało za sobą ograniczanie lub przynaglanie tempa, całość wyszła tak dobrze, że msza ta z płyt będzie mogła w dużej mierze przyczynić się do propagandy śpiewu gregorjańskiego na parafjach i w szkołach. Ta głęboka i popularna w kościele msza XI, oby znalazła teraz, dzięki płytom, jaknajszersze zastosowanie na sumach parafjalnych i na śpiewanych mszach szkół akademickich, średnich i powszechnych. Cena za 3 płyty wynosi 18 zł. Skład główny Br. Rudzki, Marszałkowska 146. Ci sami alumni oddzielnie nagrali dwie pieśni: „Bogurodzica" i „Serdeczna Matko", na płycie Odeon. Cena 4 zł., tamże.

ROK LITURGICZNY

DOM GUERANGERA

Najważniejsze dzieło Liturgiczne

wprowadzające nas w życie Kościoła, które przetłomaczone na kilkanaście języków odrodziło życie katolickie, zwłaszcza w Anglji, Holandji, spotęgowało ogromnie we Francji, Belgji, Hiszpanji, ukazuje się już w języku polskim.

DOTYCHCZAS WYSZŁO 5 TOMÓW:

Adwent, dwa tomy Bożego Narodzenia, Przedpoście, oraz Wielki Post.

Cena tomu wynosi 7 zł. W. Post 6 zł.

VI TOM W PRZYGOTOWANIU

Jest to najlepsza Książka do nabożeństwa dla Każdego Katolika!!

Do nabycia:

Warszawa, Jezuicka 6 m. 5

Wydawnictwa Gregorjańskie X. H. Nowackiego

ZA ZEZWOLENIEM WŁADZY DUCHOWNEJ

Drukarnia Literacka — Warszawa, Nowy Świat 22. Telefon 545-80.